

УДК 82.0+159.9

РОДО-ВИДО-ЖАНРОВА КОРЕЛЯЦІЯ І ПСИХОЛОГІЗМ: ПРОБЛЕМА ВЗАЄМОЗАЛЕЖНОСТІ

Сергій МИХИДА (Кіровоград, Україна)

У статті осмислюються проблеми жанрової-видової-родової кореляції в межах власне літературних творів і ширше – на рівні інших видів мистецтв: музики, живопису, кіно. Розглянуто тенденції трансформації драматургічного в епічному тексті та його вплив на зміну парадигми літератури в бік психологізму; окреслено загальні тенденції взаємопроникнення аудіовізуальних і кінематографічних прийомів у літературний твір.

Ключові слова: модернізм, кореляція, психологізм, жанр, хронотон.

The article conceptualizes the problem of genre-generic-lineal correlation within literary work itself and on a broader scope – at the level of other art forms: music, painting, cinema. The attention is focused on the transformation tendencies of the dramatic in the epic text and its impact on the paradigm shift towards psychological literature. The article outlines general trends of interpenetration of audiovisual and cinematographic techniques into a literary work.

Key words: modernism, correlation, psychologism, genre, time-space.

Проблема жанрової, ба, більше, видової, родової кореляції, безсумнівно, належить до фундаментальних в теорії літератури і, так само безсумнівно, визначає тенденції літературного процесу на різних відтинках його розвитку. Прикладів можна наводити чимало, але найяскравіші її зразки спостерігаються в найбагатнішу, як на мене, пору розвою української літератури, добу її відродження/поставання (це без заперечення ролі й місця попередніх і, враховуючи сьогоднішні інтенції, наступних літературних напрямів!) – модернізм. Як би не визначали його природу, як би не періодизували, чи класифікували на ранній/зрілий/пізній, сутнісною ознакою його залишиться поява нових і взаємопроникнення, взаємозв'язок, взаємознищення уже існуючих жанрів, синтез видів, родів. Одразу зауважу, що притримуюсь родо-видо-жанрової парадигми існування літератури, як оптимальної при визначенні формозмістової сутності того чи того літературного твору.

Не меншої уваги модернізм зазнав у літературознавчому полі й завдяки ще складнішій формі кореляції – взаємодії різних видів мистецтва, поглинання словом / оприявлення у слові звуку/мелодії, барви/відтінку, лінії, руху як змісто- й формотворчих чинників художньої трансформації світу, що змінювався, світу багатоплощинного, який визначається для автора і його реципієнта не лише зовнішніми параметрами, а скоріше реакцією на нього, впливом на найсуттєвіші рецептори, які увиразнюють, стереоскопізують дійсність. Врешті, модернізм, який прийшов змінювати реалізм за його надмірність у деталізації світу, вивершив свого попередника у представленні того світу, із однією, щоправда, суттєвою відмінністю – він поважав мистецьку інтуїцію, інтелектуалізм, ерудицію читача, здатного не лише до поглинання, а й до творчого відображення.

Отож, родо-видо-жанрова в межах власне літературного дискурсу й різновидомистецько-літературна кореляція є предметом цієї студії. Її об'єктом обираю перший друкований твір В. Винниченка «Сила і краса» [1] і новелу М. Коцюбинського «Що записано в книгу життя» [2]. Завданнями: визначення тенденцій трансформації драматургічного в епічному тексті та його вплив на зміну парадигми літератури в бік психологізму; а також окреслення загальних тенденцій взаємопроникнення аудіовізуальних і кінематографічних прийомів у літературний текст.

Означений як перший тип взаємопроникнення родових ознак літературних явищ, що веде до принципово іншого наповнення відомих видових характеристик, і, відповідно, нової якості жанру, простежується в оповіданні/повісті В. Винниченка «Сила і краса». Розмитість видових ознак спричинена, на мій погляд, не лише обсягом тексту, який цілком може претендувати на невелику повість, та моносюжетністю, яка визначає сутність великого оповідання. Скоріше за все, складність постає на рівні визначення жанру. І обмежитися власне психологічним компонентом (психологічна повість/оповідання) тут годі. В. Винниченко, іронічно посміхаючись, вже у першому своєму друкованому творі випереджує своїх попередників не лише життєвим матеріалом, який шокує цнотливого українського читача, не лише прагненням зануритися у найскладніші лабіринти людської душі, але й формою, яка випадає за звичні рамки епічного твору. Перед реципієнтом постає драматургізоване оповідання із усім набором театральних атрибутів: ремарками, діалогами, сценічним ефектами, смислонаповненою дією. Принципова відмова від «губок, як пуп'янок», і «брів, мов на шнурочку» підсилюється постановкою майже не розв'язного на рівні фабули конфлікту.

Послугуючись уже дослідженими й оприлюдненими фактами про драматургічність як органічну рису художнього мислення В. Винниченка [3], зауважу, що «Сила і краса» виразно продемонструвала драматургічну потенцію тоді ще майбутнього майстра сценічного дійства. До п'єси «Ріжними шляхами» (1903), яка не виправдала надій початківця, був ще рік, до «Брехні», яка принесла славу драматурга, – добрих вісім, а от уже перший прозовий твір став водночас першим досить вдалим

кроком до здійснення мрії створити драму, яка підкорить глядача. Запорукою, як на мене, окрім зазначених вище чинників, стала й архітектоніка оповідання. Вона цілком підпорядкована засадам театрального мистецтва, як відомо, знаного В. Винниченком завдяки Єлисаветградським культурним традиціям.

Л. Толстой свого часу висловив думку, що у творі драматичного мистецтва найочевидніше «виявляється сутність всякого мистецтва» [4, с. 78]. Звідси напрашується висновок, що «драматургічне» в художньому мисленні митця є однією з ознак таланту, а виявлення та конкретизація цієї ознаки – засобом характеристики художнього мислення і формотворчим чинником жанру.

Простежимо за функціонуванням «драматургічного» в художньому мисленні Винниченка-прозаїка детально розглянувши 1 розділ повісті. Письменник вдається до структурування тексту на драматичні дії.

Тож дія I: Мотря прийшла до Ілька, який ліниво розлігся не широкій призьбі своєї хатини. Щойно її, Мотрю, побив Андрій – побив за те, що вона не належить йому одному, а «ходить» до Ілька. Мотря перебуває у розпачі, в стані крайньої роздратованості, сказати б афекту. *«Чого дивишся? – звертається вона до Ілька. – Не пізнав, може, ще й досі? Я – Мотря! Мотря, Мотря! Твоя полубовниця... Ха-ха-ха! Чудно, правда?.. Ну й душно... Та чого дивишся? Не бачив? Може, поцілуєш? Ха-ха-ха! А Андрій за се мене ще буде бить... Він мене тільки що знов бив... Диви, о... синяк вже набіг... А ти поцілуй. Ти ж теж полубовник, ха-ха-ха! Один б'є, а другий цілує. Ось він зараз прийде сюди, а я на злість йому прибігла до тебе... Ти, може, думаєш, що я тебе люблю? Пхі. Я його люблю, а тебе – ні!...»*. Аналіз цього монологу відкриває його глибинний психологічний підтекст. Афектний стан Мотрі засвідчують її короткі, рвані фрази, нервовий сміх, раптові переходи з одного на інше. Є всі підстави говорити про монолог, як потік свідомості.

Споглядаючи красу Мотрі, Ілько відчув раптовий потяг до неї. *«Та-а-к... – протягнув Ілько, не зводячи з неї очей і прислухаючись, як у грудях у його щось то захолює, то зомліє з одного погляду в її очі, в той глибокий чаруючий погляд»*. У такий спосіб автор вибудовує «діалог почуттів» цих двох молодих людей – Мотрі та Ілька – жінки та чоловіка. Щойно побита, принижена Андрієм Мотря, прийшовши до свого «полубовника», говорить йому, що любить все-таки Андрія, а не його, Ілька, – говорить власне про те, що почуває в даний момент. Ілько певною мірою байдужий до її слів. У нього свої стосунки з Андрієм – дружні, товариські – і йому зовсім не хочеться їх псувати через Мотрю. Та все ж у нього, захопленого жіночою красою Мотрі, майже мимоволі виринає: *«Та й гарна ж, їй-богу!»*. Ці захоплені слова Ілька розворушують Мотрю, і з цього моменту відчувається прихильне ставлення дівчини до юнака. Вражаюче мистецтво молодого Винниченка полягає в тому, що він показує цей взаємний потяг молодих людей одне до одного як процес, у якого є своя логіка, свій «сюжет», розвиток якого письменник розглядає ніби під своєрідним мікроскопом, що здатний виявляти найтонші емоційні порухи. Слова Ілька «та й гарна ж, їй-богу» ніби стрепенули Мотрю і вплинули на неї заспокоїливо. Але тут же, трохи привернута до себе Ільком, вона починає відчувати роздвоєність своїх почуттів. Цей стан вона вже не раз переживала. Він, бувало, пригасав. Але зараз починає знову володіти нею. Вона протиставляє двох мужчин – протиставляє «красу» і «силу». *«Хіба гарна? – підхопила Мотря. – Дуже? Га? Ти б, правда, не вдарив би, пожалів? Ха-ха-ха! Та куди тобі! Ще б я тебе набила, якби схотіла. Ти тільки жидів і вмієш бить. А здоровий!»* і т. д.

За кожною фразою героїв відчувається нюанс психологічного чуття. Напруга зростає через те, що ось-ось має з'явитись Андрій, – в цьому переконана Мотря. Та все ж перебуваючи в даний момент з Ільком, вона все більше тягнеться до нього. Дорікає йому в слабкості, протиставляє його Андрієві – та все ж поволі ніби м'якне, наближаючись до Ілька. Цей потяг – взаємний. У ньому домінує статеве начало: *«Ілько мовчав і почував, як молоде, гнучке її тіло тремтіло під його рукою, що лежала на стегні, як тепло цього тіла повходило на його: як із кожним обіймом, кожним поглядом в її очі, що любувалися з його, серце його все більш замирало і стукало до болю в грудях...»*.

Друга «дія» 1 розділу. З'являється Андрій. Несамовито б'є Мотрю – б'є за те, що знову бачить її з Ільком. Ілько робить спробу заступитись за Мотрю. Але Андрій зупиняє його: *«не в своє діло не мішайсь»*, і – «кодекс честі» грабіжників та розбійників спрацьовує. *«Та про мене! (...) Вб'єш, сам одвічать будеш»*, – заспокоївшись відповідає Ілько. Мотря, побита одним і зневажена іншим, покидає «сцену», нахваляючись віддячити обом.

Залишившись удвох, Андрій та Ілько говорять про свої справи і зовсім не згадують про Мотрю, ніби нічого й не було між ними. Чому не з'ясовують стосунки між собою? Пряму відповідь на це питання в тексті не знаходимо. Але пояснити їх поведінку з психологічної точки зору можливо. Для цього їх – Андрія та Ілька – треба зрозуміти як представників особливого соціального середовища зі своїми моральними законами, зі своїм етикетом. У них немає потягу до створення сім'ї, бо одружитись – це означає взяти на себе певну відповідальність і певні обов'язки, що у морально-етичному плані не сумісні з їх «професійним» статусом – статусом злодіїв, який передбачає повне

ігнорування усталених морально-етичних норм.

У наступній, третій «дії», першого розділу повісті бачимо і чуємо Мотрю та Андрія. Психологічні перипетії, які вичитуються з їхнього діалогу, принципово відрізняються від зображених у розмові головної героїні з Ільком. Іншим є і психічні стани героїв, викликані цією розмовою. Але незмінним залишається принцип зображення – за кожною фразою простежується вмотивований психологічний порух.

Проведений аналіз дає змогу зробити кілька суттєвих для роботи висновків. По-перше, буквально вражаючою є здатність письменника передавати внутрішні стани персонажів, що надзвичайно важливо для поетики «нової» драми, шлях до якої прокладає В. Винниченко. При цьому він показує їх у русі, тобто, як процес. По-друге, письменник чітко виявляє рушійні сили цього процесу. Цією силою є конфлікт. У даному випадку конфлікт визначається необхідністю вибору між «красою» і «силою». Вибирає Мотря. Це болючий вибір, конфлікт майже перманентний – він постійний, протягнений у часі і фактично невіршований за нормальних умов. Його кульмінація – «покушення на убійство», здійснене Андрієм щодо Ілька, та розв'язка – вінчання Андрія та Мотрі – стали можливими лише завдяки втручання автора.

Оповідання дуже виразно засвідчує, що молодий письменник виявив здатність не тільки винайти життєвий конфлікт (а винайдення конфлікту – це творча проблема, вирішення якої є однією з характеристик художнього мислення письменника), а й художньо його реалізувати в принципово іншій, порівняно з попередниками жанровій формі. В. Винниченко демонструє рідкісне, а то й небувале у тогочасній українській літературі уміння показувати психологічну фактуру внутрішнього життя персонажів. В діалогах, побудованих молодим письменником, відчувається постійне пульсування конфлікту, що драматургізує епічне начало тогочасної прози, «дивуючи» уже першим своїм твором Франка і читачів.

М. Коцюбинський робив значно ширший крок, ніж його молодший колега по перу. Уже неодноразово окреслене синтезування новелістом здобутків аудіо-візуальних видів мистецтва, здатність вербалізувати звуки, барви – це лише частина оновлювального літературного арсеналу засобів і прийомів. На матеріалі новели «Що записано в книгу життя» означає ще один зразок різновидомистецько-літературної кореляції, а саме: кінематографічно-літературної. Не вдаючись до історії кінематографа, зазначу лише рік першого офіційного кінопоказу – 1895-ий (Париж, бульвар Капуцинів). Дебют Коцюбинського відбувся, звичайно, раніше, а от його мандри-лікування в співпали з успішним просуванням Європою винаходу братів Люм'єр, і, очевидно, вразили тонку натуру митця. Чи вплинув кінематограф на поетику українського письменника – питання відкрите і потребує окремого дослідження, а от наявність у його творчості прийомів мистецтва, що зароджувалося, не заперечити. Більше того, М. Коцюбинський демонструє не просто візуальні ефекти, динаміку зміни картинок – згадаємо лише «зелений хаос» під колесами брички в новелі «Інтермеццо». Він – у ролі і сценариста, і режисера, котрий розставляє акторів, визначає їхню роль і місце в сюжеті, і, найголовніше, оператора, котрий обирає належний ракурс зображення, об'єктивом уявної камери підмічає найтонші нюанси зображуваного, виформовуючи принципово нові для літератури жанрові ознаки з префіксом «кіно-».

Простежимо, як змінюється представлений світ завдяки переміщенню камери-очей героїні в експозиції новели **«Що записано в книгу життя»**:

«Мусила баба злизати з печі: онука заслабла і потребувала тепла. А що не було місця на лаві у тісній хаті, послалась баба долі. І син, і невістка наче не бачили того. Там вона і лишилась.

З кутка, між дверима і мисником, де на долівці вона лежала – стара, забута смертю мати, – все видавалось чудним. Досі вона роками валялась на печі і звикла дивитись згори в долину. Тоді синові діти здавались дрібними, сплнуче око все спочивало на білявих головках або ловило сердиті, прибиті нуждою обличчя невістки і сина, коли пропливали повз неї од дверей до печі. І вже з-за комина чулось, як бубонили їх голоси.

Тепер все виросло зразу. Діти, що спинались над нею до мисника і обсипали кришками з хліба та всяким сміттям, синові чоботи, старі, намерзлі, важкі, як гори, і босі ноги невістки, що ставали перед самим обличчям та закривали весь світ. Тепер вона бачила в печі в'юнкий вогонь, що паливо жер, а все ж вмирав з голоду, чорні кутки попід лавками, що роззявляли беззубі роти і дихали зогнилою вогкістю. Часом, коли одчинялися двері, сповн білої пари, наче туман, стелився по долівці, закриваючи все, і здавалось, що така має бути і смерть, каламутна, безока, з холодком по ногах».

Новела насичена епізодами-картинами, деталями-кадрами, котрі підсилюють авторські інтенції, уможливають досягнення домінант інстинкту над розумом, підкреслюють нюанси авторського задуму.

Ось лише один, який увиразнює протиприродність людської байдужості й гуманістичну сутність світу як такого за межами людського.

«Одна була розвага в баби. Як тільки забували зачинити двері, крізь них влітала з сіней зозулястенька курка і прожогом бігла до баби. Витягала коротку шию, ставила боком кругленьке око, здиімала лапку й чекала. І лиш баба простягне суху долоню з сухими кришками хліба, зозулястенька цокає дзьобом в долоню і пощипує бабу». Це на відміну від запрограмованим невісткою дитячого «Бабо! Коли ви помрете?»... Чи не правда, сцена гідна Оскара?..

Не вдаючись до фабульних перипетій – вони локальні й вичерпуються жахливим сумнівом-прозрінням сина, готового до непрямого вбивства матері (вивезення в зимовий ліс), продемонструю кілька режисерсько-операторських знахідок Коцюбинського.

Сцена підготовки матері до смерті. Обряд обмивання як мертвої. Моторошно. Але подивимось, що робить автор з камерою. Він відводить її убік. Епічність втрачається на очах, натомість кадр-замовчування, думаю, так можна його назвати, красномовніший за слова:

«Пому не слід було дивитись, як обряджатимуть матір, і він вийшов надвір.

А коли повернувся, вона вже лежала готова на лаві, суха, маленька, як справлена курка, з хрестом на грудях, – і чисті п'яти стирчали з-під чорної вовни запаски, як в неживої».

Далі буде збирання, дорога до лісу, мовчання й несподіваний діалог, що пробудив на мить синівські почуття... А ще – візуально досконала для розкриття суті деградації особистості сцена на лісовій галявині. Найдраматичніша, як на мене, у творі завдяки лише кінематографічній візуалізації. Спостерігаємо:

«Він одійшов у гай, поринаючи глибоко в сніг і шукаючи місця. Вибрав під дубом, на гладенькій горбку, і наголос сказав:

– Тут добре буде.

Потому подивився навколо.

В глибокій тиші снували дерева біле мереживо гілок, наче збирались закинути невід в глибокі води неба, де неясно тремтіли золотою лускою, мов риби, зорі.

«Краще, ніж в церкві» – подумав».

Ще один із прийомів, який увиразнює жанрові ознаки психологічної кіноновели, – монтаж картин реального і уявного, своєрідного хронотопного зміщення, характерного для кінориторики. Мати залишилася в лісі, Кінь несе сина додому, де не треба організовувати похорону, погляд назад («А коли в гоні отому він озирнувся назад, свічка тихо і рівно палала поміж деревами, немов зірка разом з інєєм спустилася на землю і спочивала в снігу»). Аж раптом спогад виводить реципієнта за межі зображуваного часу і простору: згаданий епізод із дитинства, який на мить повертає душу Потапа із лещат диявола, остаточно руйнує його людську природу.

«Тоді йому раптом прийшов на пам'ять один дитячий день.

Була неділя. Вся хатина сповнена сонцем. Його кортілю швидше до хлопців і страх не хотілось змінити чорного хустя. Але мати зловила, і хоч він плакав, наділа на нього чисту і білу холодну сорочку. Розчесала волосся і вже на порозі за пазуху вклала гарячий пиріг. Пиріжок пік йому груди, але він вийняв його на вулиці тільки як був серед хлопців. йому було присмрно, що всі дивились, яв він кусав пиріг і виколупував пальцем зсередини сливи.

Більше нічого не міг згадати.

Ще було гарно, як тато померли. Зібралось багато людей, їли капусту, пахло коливо медом, і чорніли на ньому, як мухи, родзинки.

Тоді він наївся».

Саме ця теза визначає дії Потапа. Він повертає за матір'ю, але не через синівський обов'язок – про почуття не йдеться. В уяві принадні картини їжі на поминках:

...Тільки що винесли маму на кладовище, з коругвами, з попами, по-християвськи. В хаті народ. Смачин парує трава. «Випийте, свате, за душу небіжски... Хай буде царство небесне...» Пече горілка в горлі і в животі... Гомін навколо... Теплом диха чесна громада, і диха з полумиска варене м'ясо... «Випиймо ще... Добра була небіжка...» Стукають ложки об миску, ласо плямкають губи, блискучі од сала, сита душа наче парує, одкрита для інших, хочеться плакати або співати... і т. д.

Як бачимо, ефект досягається завдяки миттєвій зміні картин, зміщення хронотопу, підвладне кінематографічній естетиці. Візуалізація сприяє розкриттю авторського задуму, а жанр психологічної новели завдяки зазначеній кореляції набуває нових ознак, готуючи, таким чином, передумови вже постмодерної жанрової інтертекстуальності, яку спостерігаємо в літературі ста років потому.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Винниченко В. Краса і сила / В. Винниченко. – К. : Дніпро, 1989. – 750 с.
2. Коцюбинський М. Твори: В 2-х т. – Т. 2 / М. Коцюбинський. – К. : Наук. думка, 1988. – 496 с.
3. Михида С. Слідами його експериментів: змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії В. Винниченка. – Кіровоград : Центральньо-Українське видавництво, 2002. – 188 с.



4. Толстой Л. Полное собрание сочинений: В 90 т. – Т. 52. Серия вторая. Дневники / Л. Толстой. – М. : Государственное издательство художественной литературы, 1952. – 428 с.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА

Сергій Михида – доктор філологічних наук, професор, проректор з наукової роботи Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка.

Наукові інтереси: література доби модернізму, психопоетика.